



## Brussels Studies

La revue scientifique électronique pour les recherches  
sur Bruxelles / Het elektronisch wetenschappelijk  
tijdschrift voor onderzoek over Brussel / The e-journal  
for academic research on Brussels

**Collection générale | 2015**

---

# Les lieux du *hip-hop* à Bruxelles : vers la fin du ghetto ?

*Hiphop in Brussel: eindelijk uit het getto ?*

*Hip-hop in Brussels: has breakdance left the ghetto?*

**Benoit Quittelier**



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/brussels/1270>

DOI : 10.4000/brussels.1270

ISSN : 2031-0293

### Éditeur

Université Saint-Louis Bruxelles

### Référence électronique

Benoit Quittelier, « Les lieux du *hip-hop* à Bruxelles : vers la fin du ghetto ? », *Brussels Studies* [En ligne],  
Collection générale, n° 86, mis en ligne le 18 mai 2015, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/brussels/1270> ; DOI : 10.4000/brussels.1270



Licence CC BY

Numéro 86, 18 mai 2015. ISSN 2031-0293

Benoît Quittelier

## Les lieux du *hip-hop* à Bruxelles : vers la fin du ghetto ?

L'article étudie l'ancrage socio-spatial du *hip-hop*. L'étude de la spatialité des *battles* et des entraînements de *breakdance* illustre les transformations contemporaines touchant l'ensemble des pratiques issues de cette culture. La maturité et l'évolution de la base sociale des pratiquants font que le *breakdance* est, au propre comme au figuré, sorti du ghetto... Il se développe à l'heure actuelle en dehors des zones les plus défavorisées de la ville, au sein de quartiers plus mixtes sur le plan ethnique et socio-économique. Le *breakdance* continue cependant à éprouver de grandes difficultés à s'insérer dans les circuits traditionnels de diffusion culturelle. La pratique artistique quotidienne reste dans une situation délicate, puisque l'organisation d'entraînements demeure quasiment totalement à l'initiative des pratiquants eux-mêmes, qui doivent souvent développer des stratégies pour mettre en place des lieux informels de pratique. Toutefois, ce type d'appropriation de l'espace public ou semi-public ne se fait pas sans heurts. La méconnaissance et la relative mauvaise image dont souffre encore la culture *hip-hop*, ainsi que le statut d'usagers faibles dans les lieux fréquentés, génèrent des risques d'éviction. Dès lors, ce sont de plus en plus des lieux peu attractifs ou et désertés à certaines heures, typiquement des gares ou des stations de métro, qui sont utilisés.

*Danseur hip-hop depuis le début des années 2000, **Benoît Quittelier** a, en marge de sa trajectoire de danseur, entamé une carrière scientifique au sein du laboratoire de géographie humaine de l'Université libre de Bruxelles, sur un projet intitulé 'Young adults and the city'. Sa thèse de doctorat consacrée à la culture hip-hop à Bruxelles a été réalisée dans le cadre d'un mandat d'aspirant du Fonds national de la Recherche scientifique (FNRS).*

Benoît Quittelier, [bquittiel@ulb.ac.be](mailto:bquittiel@ulb.ac.be)

Benjamin Wayens (Secrétaire de rédaction), +32(0)2 211 78 22, [bwayens@brusselsstudies.be](mailto:bwayens@brusselsstudies.be)

## Introduction

1. La culture *hip-hop*, mouvement culturel et artistique né à New York au début des années 70 et auquel sont associées des pratiques telles que le graffiti, le rap, les performances de DJ et bien sûr le *breakdance*, est un champ d'études encore restreint, mais en développement dans le monde académique [Forman, 2002].
2. Toutefois, à l'exception de quelques travaux récents [Molinero, 2009 ; Pecqueux, 2007], la majorité des contributions abordent l'émergence de la culture *hip-hop* (principalement du rap), d'une part, et l'adaptation de cette culture en-dehors de son berceau étasunien, d'autre part [Bazin, 1995 ; Boucher, 1998 ; Lapassade & Rousselot, 1990 ; Mitchell *et al.*, 2001 ; Chang, 2006 ; Rose, 1994]. C'est dans cette optique qu'un ouvrage a d'ailleurs été consacré dès 1997 à la culture *hip-hop* à Bruxelles [Lapiower, 1997].
3. La recherche en géographie n'échappe pas à cette logique. Si on constate le développement d'une géographie de la musique depuis quelques années [Guiu, 2006], la plupart des recherches consacrées aux formes d'expression de la culture *hip-hop* se sont penchées sur leur adaptation en dehors des Etats-Unis [Rérat, 2006 ; Lafargue de Grangeneuve, 2006]. Dès lors, étudier la structuration spatiale de la pratique du *breakdance* à Bruxelles semble pertinent, ce pour trois raisons.
4. Tout d'abord, bien que la culture *hip-hop* se soit affirmée comme l'une des mouvances musicale les plus influentes de ces dernières décennies, aux côtés des musiques électroniques. Les recherches se sont principalement concentrées sur le rap et le graffiti, qui sont des pratiques plus médiatisées et plus visibles dans l'espace de nos sociétés [Chang, 2006 ; Ley & Cybriwski, 1974 ; Rérat, 2006]. La littérature scientifique traitant spécifiquement du *breakdance* ou de la danse *hip-hop* en général est quasiment inexistante.
5. Ensuite, en dehors de quelques ouvrages abordant la relation à l'espace de la culture *hip-hop* par l'entremise de l'étude des textes des rappeurs [Guillard, 2012 ; Pecqueux, 2007 ; Vicherat, 2001], la compréhension de la dimension spatiale de ces pratiques culturelles populaires demeure encore aujourd'hui rudimentaire. Au-delà de l'analyse

des discours sur l'espace prononcés par les rappeurs, il est aussi nécessaire d'analyser concrètement où se pratique cette culture à l'heure actuelle.

6. Un dernier élément plaide en faveur de l'étude de la spatialité de la pratique du *breakdance* : un besoin d'actualisation des connaissances. En effet, en se concentrant sur l'émergence de la culture *hip-hop* aux Etats-Unis et dans le monde, les travaux ont eu tendance à véhiculer, malgré eux, une vision datée du phénomène et assez éloignée de la réalité actuelle.
7. Depuis son émergence au début des années 1970 dans le ghetto du Bronx à New York, la culture *hip-hop* a connu un développement spectaculaire qui l'a amenée à devenir un élément constitutif d'une culture mondialisée [Chang, 2006]. En quarante ans, elle est en effet passée du local au global, voyant tant son public que ses pratiquants s'étendre mondialement [Forman, 2002 ; Shusterman, 1992 ; Rérat, 2006a ; Mitchell *et al.*, 2001].
8. Les succès commerciaux et la médiatisation du rap sont sans doute l'illustration la plus marquante de la nouvelle dimension prise par la culture *hip-hop*. Aujourd'hui, aux Etats-Unis et dans une moindre mesure en France, certains rappeurs sont de véritables stars, étendant leur champ d'activités en dehors de la musique et brassant des ressources financières importantes. Les meilleurs exemples de cette réussite sont sans doute les rappeurs Shawn Carter (alias Jay-Z) et Will Smith (alias The Fresh Prince) : l'un figure désormais parmi les hommes d'affaires les plus influents du monde (au point de faire la couverture du magazine *Forbes* au côté de Warren Buffet), l'autre est devenu l'une des superstars du cinéma hollywoodien après avoir rencontré le succès à la télévision avec la série *Le prince de Bel-Air*. En France, le parcours d'un artiste comme Joey Starr, ex-enfant terrible du rap français au sein du groupe NTM, reconverti dans le cinéma, est dans la même lignée.
9. Pourtant, la culture *hip-hop* est encore souvent associée aux populations défavorisées et aux quartiers qu'elles occupent. Typiquement aux Etats-Unis, le rap est fortement associé à l'*inner city*, le centre-ville occupé par des populations afro-américaines défavorisées [Rose, 1994 ; Guillard, 2012].

10. En France, l'association entre culture *hip-hop* et cités de banlieue paraît être du même ordre et transparaît tant dans le discours médiatique qu'académique [Boucher, 1998 ; Lapassade & Rousselot, 1990]. L'exemple le plus marquant de cette association est sans doute le film *La Haine* de Mathieu Kassovitz sorti en 1995.

11. Qu'en est-il aujourd'hui ? Quarante ans après son apparition, après s'être largement diffusée, l'association entre la culture *hip-hop* (dans le cas qui nous occupe, la danse), et les quartiers défavorisés est-elle toujours une réalité ? Le *breakdance* s'est-t-il affranchi des quartiers dégradés qui l'ont vu naître ? Quel est l'effet des différentes transformations de la ville postfordiste contemporaine [Kesteloot *et al.*, 2009] ? Les différentes dynamiques urbaines, gentrification ou périurbanisation (choisie ou forcée), ont-elles eu un effet sur la spatialité des lieux de pratique associés à la danse *hip-hop* ?

12. L'association entre culture *hip-hop* et populations défavorisées joue-t-elle encore sur la manière dont cette culture est perçue ? A-t-elle au contraire gagné en légitimité ? Dans une société construite par des rapports de force, la culture *hip-hop* est-elle toujours dans une position fragilisée ? Subit-elle la domination de pratiques ou d'acteurs jouissant d'une plus grande légitimité culturelle ? Si la culture est en proie à des mécanismes de domination, il paraît y avoir au moins deux sphères au sein desquelles ces mécanismes se manifestent : le monde culturel et l'espace public.

13. Qu'en est-il donc de l'intégration du *breakdance* au sein du réseau culturel traditionnel ? L'ensemble des lieux culturels s'est-il ouvert à la pratique de cette danse ? L'accueillent-ils régulièrement ? Quels sont les acteurs émanant du réseau institutionnel qui sont mis à contribution ?

14. Finalement, les pratiquants du *breakdance* peuvent-ils utiliser librement l'espace public ? Certains usages sont-ils considérés comme illégitimes ? Si l'illégalité d'une pratique comme celle du tag et du graffiti est bien connue, voit-on se développer des mécanismes de rejet touchant la danse *hip-hop* ? Si oui, de quelle manière se matérialisent-ils et comment influencent-ils l'espace de la pratique ? Comment les pratiquants s'adaptent-ils à ces difficultés ?

15. L'analyse de la pratique du *breakdance* et de son ancrage dans l'espace géographique et l'espace public, peut donc contribuer à répondre aux nombreuses questions que posent une pratique culturelle populaire tout en abordant d'un point de vue inédit les transformations de la ville contemporaine.

## 1. Etudier une pratique culturelle dans l'espace

16. Partant de l'idée que l'espace est socialement construit et qu'il donne du sens aux actions, le lieu où prend place une expérience a une influence profonde sur la signification sociologique de l'expérience elle-même, et sur la manière dont elle est vécue par ceux qui en sont partie prenante. L'objectif poursuivi par cet article a donc été de mettre en lumière l'espace de la pratique associé au *breakdance* à Bruxelles, à savoir le réseau de lieux bruxellois où se déploie cette pratique.

17. Dans la littérature géographique consacrée aux spatialités d'une pratique culturelle au travers de la ville, les travaux de Boris Grésillon [Grésillon, 2002 & 2008] apparaissent comme fondateurs d'une nouvelle approche de la géographie culturelle [Guillard, 2012]. Son approche consiste à faire une géographie du fait culturel, plutôt qu'une géographie culturelle. Un tel choix épistémologique restreint le champ d'analyse, mais il permet d'associer à la géographie de la culture un objet identifiable [Grésillon, 2008].

18. Plaçant les lieux de la création artistique au centre de son analyse, cette approche ne se cantonne pas aux lieux de la culture officielle (théâtres, ...) mais englobe également des lieux alternatifs ou « underground » comme les clubs, les squats ou les friches urbaines. Afin d'être porteuse, elle nécessite de faire une acceptation non élitiste du terme de culture.

19. La pratique artistique s'approprie en effet parfois des éléments de l'*antipatrimoine*, des espaces disqualifiés, marginalisés qu'elle investit de nouvelles fonctions [Grésillon, 2008]. Ainsi, en envisageant la culture sous l'angle de la production et de la représentation artistique, et en posant que celle-ci se développe préférentiellement en ville, cette approche culturelle permet d'envisager un rapport novateur entre ville et

culture, où celle-ci structure la ville tout comme l'économie ou le social [Grésillon, 2008].

20. Une telle approche apparaît bien adaptée aux courants musicaux contemporains et singulièrement au *hip-hop* ; elle a donc servi de cadre théorique à cet article. Boris Grésillon avait conscience du potentiel de ce champ de recherche puisqu'il note qu' « avec la mobilité absolue qui caractérise ces genres, les règles sont transgressées : l'espace de la création est dilaté, les lieux improbables sont dénichés, les espaces interdits sont exploités. De tous les genres artistiques, les courants musicaux contemporains sont ceux qui interrogent le plus la géographie » [Grésillon, 2002].

21. La démarche analytique de cet article est donc fondée sur l'identification et la localisation des lieux utilisés par les pratiquants bruxellois du *breakdance*. Ensuite, il sera procédé à une caractérisation de l'ensemble de ces lieux (centraux ou périphériques, pérennes ou éphémères, de production ou de représentation, usage spontané ou organisé,...). Ces informations permettront de réaliser plusieurs typologies des lieux afin de comprendre les mécanismes sociaux, politiques ou institutionnels à l'œuvre dans les répartitions observées [Grésillon B., 2008, p 196].

22. Dans cette optique, l'absence de littérature géographique consacrée au *breakdance* ou à la danse *hip-hop* au sens large, et à son expression bruxelloise en particulier, a incité à exploiter des sources d'information orales afin d'établir la base de l'analyse empirique.

## 2. Le concept de scène

23. Les pratiques comme les productions culturelles forment un continuum où il est difficile de placer la limite entre l'objet auquel on s'intéresse, et le reste des productions et des pratiques humaines. Plutôt que de tenter d'apporter une limite objective à notre objet d'étude, forcément subjective, il est apparu plus efficace d'opérer une série de choix méthodologiques et de les assumer.

24. Nous nous sommes intéressé uniquement au *breakdance* qui est la discipline la plus représentative de la danse *hip-hop* et celle à laquelle

on pense traditionnellement quand on l'évoque, puisqu'elle reprend des figures bien ancrées dans l'imaginaire collectif, comme le *headspin*, le fait de tourner sur la tête. La spatialité de certains autres styles de danse associés à la culture *hip-hop* comme le *new-style*, la *house*, le *popping* ou le *locking*, n'a volontairement pas été analysée dans les lignes qui suivent.

25. Le concept de « scène » est régulièrement mobilisé pour une pratique culturelle encore relativement peu institutionnalisée. La scène articule « les lieux, les comportements, les dispositifs et les moyens mis en place par les artistes, mais aussi la diversité des publics ou la multiplicité des rôles successifs de chacun de leurs acteurs : dans un tel système, l'artiste local est aussi, à différents moments, organisateur occasionnel ou régulier d'événements régionaux et spectateur de manifestations à des échelles différentes » [Crozat, 2008]. Une autre définition envisage la scène comme « un ensemble territorial d'acteurs épars en position de centralité contre marginalité, d'avant-garde contre classicisme et avec différents degrés de maturité, de militantisme ou de succès » [Mubi Brighenti, 2010 ; Girel, 2003].

26. C'est la définition de la scène proposée par Dominique Crozat que nous avons privilégiée, à condition de préférer le terme de *pratiquants réguliers* à celui d'artistes. Si les pratiquants du *breakdance* peuvent être considérés comme des artistes puisqu'ils pratiquent une discipline artistique, le terme de pratiquant est malgré tout apparu plus flexible et moins restrictif que le terme d'artiste.

27. La régularité de la pratique a été un élément prépondérant sur lequel il importe d'insister. Dans une pratique encore majoritairement informelle telle que le *breakdance*, la scène ne constitue finalement qu'un petit milieu où tout le monde se connaît de près ou de loin. Pour être identifié comme faisant partie de ce milieu et y trouver une place, il faut nécessairement être régulièrement présent dans les événements, mais également en dehors du cadre événementiel, dans les lieux de pratique quotidiens. En ce sens, la scène du *breakdance* à Bruxelles est de facto constituée de pratiquants réguliers.

28. Faire partie de la scène et y fréquenter d'autres pratiquants réguliers est, pour une pratique aussi *underground*, le meilleur moyen d'accéder à toute une série d'informations comme des conseils techniques,

l'agenda des événements à venir, les horaires et les lieux d'entraînement. Au sein d'une pratique fonctionnant encore énormément par l'échange entre pairs, et cela malgré l'avènement d'internet, il semble difficile de pratiquer durant une longue période en étant extérieur à la scène. A terme, les pratiquants irréguliers semblent voués soit à abandonner la pratique, soit à rejoindre les rangs des pratiquants réguliers. Il n'y a que chez d'anciens pratiquants réguliers qu'on peut voir une pratique plus épisodique se prolonger dans le temps. C'est typiquement le cas des pratiquants plus âgés qui consacrent du temps à d'autres activités, notamment familiales.

29. Les lieux répertoriés sont donc les lieux utilisés par les *breakers* (le terme de *bboys* est plus communément utilisé) pratiquant régulièrement. Ces danseurs, par leurs échanges, par les événements qu'ils organisent et les lieux qu'ils mettent en place, constituent la scène du *breakdance* à Bruxelles.

30. Ces lieux ne sont pas forcément des lieux ayant été utilisés fréquemment. Par exemple, le *Kaaithheater* qui accueille une fois par an une compétition de *breakdance*, la *Battle of the Year*, a été répertorié comme un lieu de pratique de la scène bruxelloise du *breakdance* parce que les artistes qui s'y produisent sont des pratiquants réguliers.

### 3. Inventaire des lieux

31. Comme c'est le cas pour beaucoup d'autres pratiques informelles ou peu institutionnalisées [Veille Marchiset, 2003 ; Dumont, 2006], il n'existe pas de statistiques concernant la pratique du *breakdance*. Dès lors, il faut créer de toutes pièces un inventaire des lieux de pratique.

32. On rencontre au sein des mouvements culturels trois types d'acteurs principaux : les créateurs ou les pratiquants, les médiateurs que sont notamment les directeurs d'établissements ou les politiques en charge de la culture, et le public [Grésillon, 2008]. Le choix des pratiquants s'est imposé ici car ils sont au centre de la chaîne de coopération qui constitue le processus créatif. Ce sont eux qui donnent vie à la scène des différentes disciplines. L'entretien, semi-directif ou libre

[Combessie, 2003], avec des pratiquants réguliers de la scène bruxelloise a été le principal outil pour constituer l'inventaire.

33. Plusieurs auteurs travaillant sur des pratiques informelles ont adopté cette méthode [Guillard, 2012 & Grésillon, 2008], certains estimant même que la recherche sur ce type de pratique a tardé à se développer parce que les lieux de pratique n'ont longtemps été connus que des pratiquants eux-mêmes [Jaurand, 2010].

34. Les pratiquants rencontrés ont souvent été des acteurs bien établis de la scène bruxelloise. La plupart du temps ceux-ci jouissaient d'une certaine ancienneté et d'une capacité de recul vis-à-vis de leur discipline et de son évolution. Ils ont tous accepté de répondre de manière non anonyme.

35. Bien qu'il soit difficile d'être exhaustif concernant le nombre de pratiquants rencontrés, notamment parce que certaines informations sur la spatialité de la pratique du *breakdance* à Bruxelles ont pu émerger lors de rencontres informelles, plus de 15 danseurs ont été contactés : parmi eux, Rookie Roc, King Sacha, T-Rock, Fennane, Shed, Milan, Julien, Dark, Lawson, Oubaïda, Yphun Chiem, Saïd Ouadrassi, Saho, ou Greglox.

36. Si ces entretiens ont été à la base de la construction de l'inventaire des lieux de pratique, d'autres sources d'information ont également pu être mobilisées. Une surveillance régulière des nouveaux médias liés à internet a permis de collecter des informations sur un certain nombre d'événements. Les nouvelles technologies de l'information constituent un formidable outil pour des pratiques peu structurées comme celles associées à la culture *hip-hop*, permettant une meilleure mise en réseau et une meilleure circulation de l'information au sein des pratiquants [Jaurand, 2010]. Outre Facebook l'agenda en ligne de l'ASBL *Lézarts Urbains* a été régulièrement consulté. *Lézarts Urbains* est la structure institutionnelle la mieux subsidiée et la plus active au niveau du *hip-hop* en Fédération Wallonie-Bruxelles.

37. La combinaison de ces sources a permis de constituer une base de données sur les lieux utilisés, la manière dont ils ont été mis en place et/ou abandonnés, et l'usage qui en est fait.



38. Ces données sont clairement imparfaites et incomplètes, tout comme la mémoire humaine. Si la multiplication des interlocuteurs permet de tendre vers une mémoire collective de la scène bruxelloise, prétendre que l'inventaire des lieux réalisé est exhaustif et objectif relève de la gageure, d'autant plus que la culture *hip-hop* est présente à Bruxelles depuis plus de 30 ans. Toutefois, pour des territorialisations discrètes, voir embryonnaires et éphémères, parfois même illégales comme celles du *breakdance*, la mémoire des pratiquants est la seule source d'information disponible [Grésillon, 2002 ; Jaurand, 2010].

39. Les lieux répertoriés ont été classés selon la pratique dominante, localisés et cartographiés. Si l'outil cartographique permet de mieux appréhender ce qui se joue dans la relation entre une pratique culturelle et l'espace, les lieux du *breakdance* n'ont pas la visibilité et la permanence de territorialités plus institutionnelles. La carte a donc le défaut de figer ce qui est fluide et éphémère [Jaurand, 2010], mais elle permet une appréhension globale de la scène bruxelloise à travers sa spatialité.

40. Au final, ces différentes approches ont permis de constituer un panel de lieux représentatifs de la pratique du *breakdance* à Bruxelles dans la première décennie du 21<sup>e</sup> siècle.

Type de pratique	nombre de lieux	%
Battles et entraînements	40	53,3
Créations	24	32,0
Cours de danse	11	14,7
<b>Total breakdance</b>	<b>75</b>	<b>100,0</b>

Tableau 1. Récapitulatif des lieux de pratique répertoriés selon le type de pratique. Source : inventaire de l'auteur.

#### 4. Les pratiques du *breakdance*

41. La scène bruxelloise du *breakdance* peut être associée à plusieurs pratiques : la transmission, l'entraînement, la compétition et le spectacle vivant.

42. Les entraînements constituent la base de la pratique. Cette sphère comprend les lieux fréquentés quotidiennement par les danseurs, où ils vont répéter leurs mouvements et en développer de nouveaux. Les entraînements sont intimement liés à la sphère de la compétition puisque la majorité des danseurs s'entraînent afin de bien figurer dans les différentes compétitions, communément appelées des *battles*.

43. Les *battles* sont la forme de représentation classique du *breakdance* par laquelle un pratiquant peut obtenir la reconnaissance de ses pairs. Puisqu'elles forment le cœur de la pratique du *breakdance*, ces deux sphères ont été étudiées simultanément, comme si elles n'en formaient qu'une seule.

44. La sphère regroupant d'entraînement et de *battle* est la plus importante (53,3 % des lieux répertoriés). Elle constitue le quotidien des danseurs et un passage obligé avant d'éventuellement se lancer dans la création de spectacles de danse. Tous les danseurs ne travailleront pas à des créations originales, certains restant uniquement dans la sphère des *battles* et des entraînements. Enfin, rares sont les danseurs qui se consacrent uniquement aux créations de spectacles car leur parcours est en général fait d'allers-retours entre, permettant au danseur de retravailler ses acquis et de chercher de nouveaux mouvements, de nouvelles idées.

45. La sphère du spectacle vivant, celle des créations de danse *hip-hop*, n'a donc pas été abordée au sein de cet article car, contrairement aux *battles* qui se destinent majoritairement aux pratiquants, les représentations de danse *hip-hop* visent à attirer un autre public que celui des *battles*, typiquement celui de la danse au sens large. Cette sphère investit donc un réservoir de lieux très différents et n'a pas les mêmes logiques socio-spatiales.

46. Toutefois, la séparation entre la sphère des *battles* et des entraînements et la sphère des spectacles vivants n'est pas totale. Il existe à

Bruxelles différentes interfaces, notamment le festival de danse organisé par l'ASBL *Lézarts Urbains* et les spectacles de rue.

47. L'ASBL *Lézarts Urbains* organise ainsi une fois par an un festival de danse qu'il a été difficile de classer. Lors de ce festival, les groupes se succèdent sur scène et présentent des spectacles amenés à devenir des créations originales, mais aussi des formes courtes directement dérivées des *battles*. Cet événement a une importance communautaire car il est pour beaucoup le seul moment de rencontre avec le milieu du spectacle vivant. En raison de cette position d'interface entre *battles* et spectacles vivants, les lieux ayant accueilli le festival de danse organisé par *Lézarts Urbains* ont été pris en compte.

48. De même, les shows de rues que réalisent parfois certains groupes durant l'été sont également des objets intermédiaires. Si ce ne sont clairement pas des *battles* ou des entraînements, la mise en place spontanée de tels shows, leur durée courte et leur côté relativement improvisé les rapprocherait plus des lieux d'entraînements que des théâtres... Dès lors, les coins rue où de telles représentations ont lieu ont également été pris en compte au sein de cette étude.

49. Enfin, la sphère de l'apprentissage et de la transmission, celle des cours de *breakdance*, n'a pas non plus été étudiée dans cet article. Ces cours ne répondaient pas au critère de régularité de la pratique sur lequel nous avons insisté précédemment. Ils remplissent plutôt une fonction potentielle de porte d'entrée vers la scène et vers une pratique plus régulière. Dans une discipline comme le *breakdance*, l'apprentissage se fait encore majoritairement sur le tas, par essais-erreurs et en échangeant avec ses pairs.

## 5. Les lieux de pratique : typologies

50. Plusieurs typologies permettent de différencier des lieux dont il pouvait être fait un usage fort différent.

51. La première typologie s'est attelée à différencier les lieux de production artistique de ceux de représentation. Traditionnellement, les lieux de production sont des lieux de travail, des lieux du quotidien, alors que les lieux de représentation sont utilisés plus rarement afin de

présenter à un public, large ou pas, initié ou pas, le fruit de ce travail. La distinction a parfois été difficile à faire, notamment pour les lieux de l'espace public utilisés spontanément.

52. La seconde typologie a eu pour but de différencier les lieux en fonction de la fréquence à laquelle ils sont utilisés. Les pratiques peu institutionnalisées et les territorialisations qui en sont issues n'ont ni la visibilité, ni la permanence des formes plus classiques, celles des acteurs institutionnels [Jaurand, 2010]. On a également différencié les lieux actifs des lieux abandonnés au moment des relevés. Lorsque de tels abandons ont été relevés, les mécanismes ayant mené à cet abandon ont été investigués.

53. Les lieux actifs ont été classés en éphémères, saisonniers ou permanents selon le rythme auquel ils sont utilisés. Les lieux éphémères sont des lieux utilisés ponctuellement, généralement pour un événement. De tels lieux ont rarement été réutilisés et lorsqu'ils l'ont été, ce n'était pas de façon régulière. Lorsqu'un lieu utilisé pour un événement a été réinvesti régulièrement, il a été considéré comme un lieu permanent. Les lieux saisonniers sont des lieux utilisés régulièrement d'année en année mais pas durant toute l'année. Typiquement, il s'agit de lieux extérieurs ou fortement exposés aux précipitations. Les lieux permanents sont en fait des lieux utilisés régulièrement par les pratiquants au moment où les relevés ont été effectués. Mais, comme nous le verrons, même des lieux utilisés depuis près de 20 ans ont parfois dû être abandonnés du jour au lendemain.

54. Une troisième typologie a tenté de différencier les lieux selon la manière dont ils ont été mis en place, la façon dont les pratiquants y ont implanté leur pratique. Il s'agit ainsi d'essayer de comprendre quels sont les modes opératoires débouchant sur la création d'un lieu de pratique. Trois types de mise en place dominent ce processus. La première consiste en l'appropriation spontanée d'un lieu public ou privé. Concrètement, un endroit commence à être utilisé par un groupe de pratiquants qui lui attribuent des caractéristiques favorables à leur pratique. Si, à l'usage, les qualités du lieu se maintiennent (absence d'éviction, de vice caché, ...), le lieu peut être conservé ; le bouche-à-oreille peut alors jouer son rôle et augmenter le nombre de pratiquants utilisant l'endroit. Le lieu ainsi approprié peut appartenir à la sphère publi-



que ou semi-publique (coins de rue, gares, stations du réseau de transports en commun,...) ou à la sphère privée (halls d'immeubles,...). La seconde est ce que l'on pourrait nommer l'appropriation sollicitée. Il s'agit des cas où les pratiquants font des démarches auprès d'une institution afin de pouvoir venir y pratiquer ou y organiser un événement. Il peut s'agir d'une location (centres sportifs, studios d'enregistrement, local de répétition) ou d'un prêt (salle d'un centre culturel). Cette appropriation diffère de la première par la nécessité qu'il y a de passer par un intermédiaire afin de légitimer sa présence. Enfin, le troisième type de création d'un lieu relève de l'appropriation institutionnelle. Elle peut être directe ou indirecte. L'appropriation institutionnelle directe s'opère quand une institution (théâtre, centre culturel, STIB, communes,...) organise d'elle-même un événement ou offre un lieu de répétition ou d'entraînement. L'appropriation institutionnelle indirecte a lieu quand une institution (maisons de jeunes, ASBL,...) fait une demande auprès d'une autre institution afin d'obtenir l'usage d'un lieu à des fins de production ou de représentation.

55. Il est clair que ces typologies sont des idéaux types qui dans la réalité peuvent se combiner. Ainsi, comme nous le verrons au travers l'exemple bruxellois, l'appropriation spontanée d'un lieu peut déboucher sur une demande de prêt (appropriation sollicitée) ou sur l'organisation de l'usage par l'institution (appropriation institutionnelle). De même, le prêt d'un lieu suite à une demande individuelle peut par la suite être institutionnalisé. Au final, s'il a parfois fallu réaliser des cartographies complémentaires, notamment relatives à l'importance des lieux aux yeux des pratiquants, l'analyse de la spatialité de la pratique du *breakdance* à Bruxelles est basée sur les informations issues de ces typologies des lieux de pratique.

## 6. *Battles* et entraînements : répartition dans la ville

56. Le *breakdance* est encore une pratique fort centrale : la majorité des lieux utilisés se situent dans le centre et l'est de la première couronne bruxelloise (figure 1).

57. Les communes les plus utilisées sont Bruxelles-Ville, Saint-Gilles et Ixelles. La pratique s'implante peu à l'ouest de la Région. Cette op-

position traditionnelle entre l'est et l'ouest de Bruxelles apparaît ici au niveau d'une pratique pourtant plutôt associée, dans l'imaginaire collectif, aux populations défavorisées. Les quartiers populaires brillent dans leur grande majorité par leur absence. Le vieux Molenbeek, Cuireghem, le bas de Saint-Josse ou de Schaerbeek, n'accueillent pas les entraînements et *battles* des pratiquants réguliers de la scène bruxelloise du *breakdance*. La seule exception notable à ce schéma est la gare du Nord.

58. Les quartiers huppés sont également très peu utilisés, que ce soient les faubourgs du sud-est de l'agglomération bruxelloise, ou des espaces plus centraux comme les abords du quartier Léopold ou le rayon passant par l'avenue Louise et la place du Châtelain au sud de l'agglomération.

59. La pratique du *hip-hop* se fait donc essentiellement dans des zones de standing intermédiaire telles qu'Ixelles, Saint-Gilles et le centre-ville, dans une moindre mesure. Au sud-est, une zone de standing moyen passant par la place Flagey, les campus universitaires et se poursuivant ensuite vers Auderghem, concentre également plusieurs lieux de pratique.

60. L'une des raisons expliquant l'utilisation préférentielle de ces quartiers semble être le fait que, étant des zones de brassage où classes populaires, moyennes et aisées se croisent, ils offrent la visibilité potentielle la plus large et la plus diversifiée. Ces zones concentrent un nombre important de lieux (centres culturels, théâtres, associations culturelles,...), d'associations et d'événements (festivals, nuit blanche, parcours d'artistes, ...) susceptibles d'accueillir une culture « alternative » comme le *hip-hop*.

61. Mêlant structures culturelles institutionnelles et réseau de lieux alternatifs ou d'avant-garde, ces quartiers sont des lieux de centralité et de diversité. Ils semblent offrir plus de possibilités d'expression et être donc plus attractifs.

62. Mais la quarantaine de lieux répertoriés comprend des lieux utilisés à des époques différentes et avec une régularité variable. Entre les lieux utilisés de façon éphémère, généralement lors d'un *battle*, les lieux utilisés uniquement durant l'été, et les lieux abandonnés pour l'une ou

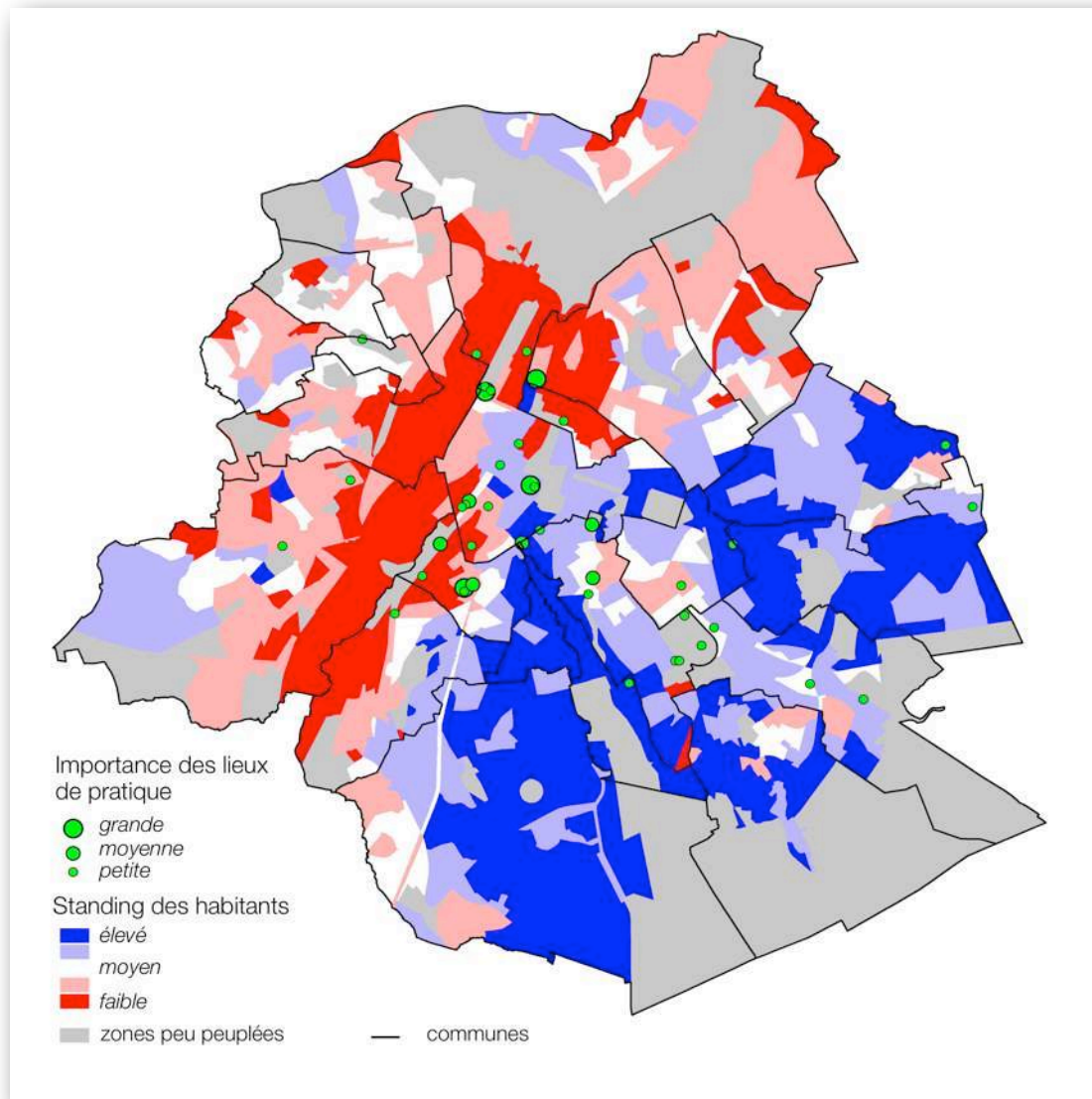


Figure 1. Importance des lieux de battles et d'entraînement selon les pratiquants réguliers et statuts socio-économiques (standing) de la population bruxelloise. Source : relevé de l'auteur, 2000-2010 & typologie ULB, 2008.

l'autre raison, le nombre de lieux réellement disponibles pour les pratiquants au moment des relevés était nettement plus réduit (9 lieux sur 42). En ne tenant pas compte des lieux de représentation utilisés d'année en année lors d'un événement mais n'étant pas utilisés dans le cadre d'une pratique quotidienne, l'espace de la pratique se réduit même encore un peu plus (6 lieux sur 42).

63. De nombreux lieux du centre-ville sont concernés par ces différentes remarques, le Palais des Beaux-arts, le Recyclart, Tour & Taxis, le Palais du midi, Bruxelles-les-Bains, le magasin Puma, la salle Pôle Nord, l'église désacralisée Gesu,... Ainsi, si le centre-ville est une zone ayant accueilli plusieurs *battles*, la pratique quotidienne du *breakdance* ne s'y ancre plus vraiment depuis l'abandon de la galerie Ravenstein au début des années 2000. Il n'y a qu'en été, lorsque certains danseurs réalisent des shows de rue à proximité de la Bourse, qu'on peut encore être confronté régulièrement à la pratique du *breakdance* dans le centre historique. Une telle pratique semble toutefois devoir aller en se réduisant puisque celle-ci est désormais soumise à l'obtention d'un permis, dont les critères d'éligibilité se durcissent d'année en année.

64. Parmi ces processus réduisant le nombre de lieux effectivement accessibles aux pratiquants, les logiques d'abandon méritent l'attention. Les lieux abandonnés étant majoritairement des lieux situés dans l'espace public et utilisés spontanément par les danseurs, leur étude est symptomatique de la place accordée au *breakdance* dans la sphère publique. Il semble bien que les danseurs ne puissent pas utiliser librement l'espace public ou l'espace accessible au public. La méconnaissance et la relative mauvaise image de la culture *hip-hop* dans l'imaginaire collectif, son association avec les classes populaires défavorisées souvent issues de l'immigration, voire même parfois à une forme de délinquance génère l'éviction des danseurs de lieux publics où ils sont jugés inopportuns. Plusieurs lieux bruxellois ont été concernés par ce type d'éviction, notamment la galerie Stockel, le Carrefour d'Auderghem, la galerie Louise, la gare du Midi ou la galerie Ravenstein. Ces refoulements suivent généralement deux modes opératoires différents et pouvant au besoin être combinés : la manière forte et la manière douce.

65. La manière forte consiste à faire intervenir la police, ou le service de sécurité de l'endroit, afin qu'ils fassent évacuer les lieux et dissua-

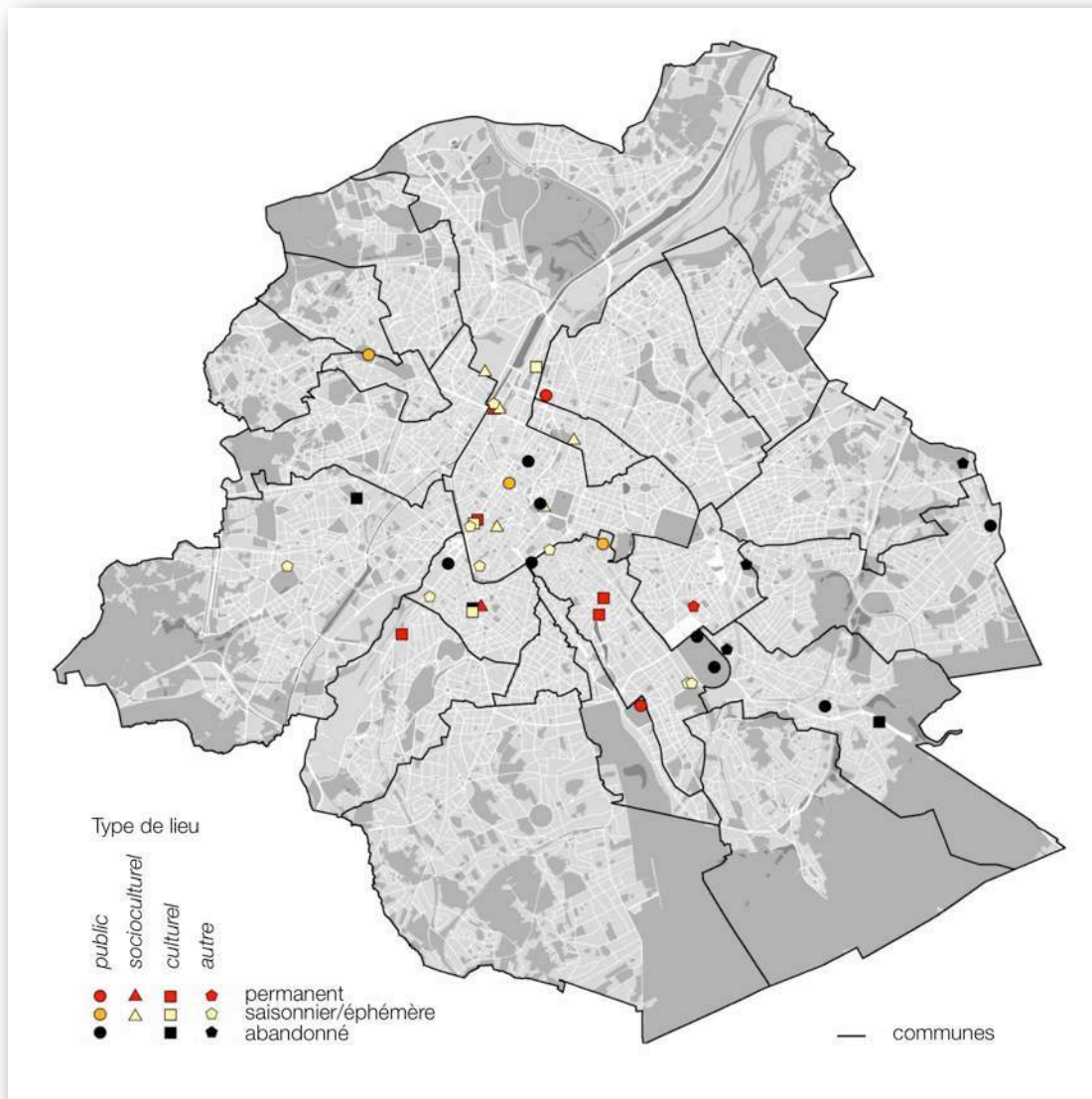


Figure 2. Types et niveaux d'occupation des lieux utilisés par la scène bruxelloise des battles et les entraînements de breakdance. Source : relevé de l'auteur, 2000-2010.

dent les danseurs de revenir. Dans ce cas, l'argument invoqué, lorsqu'il y en a un, est souvent un argument de sécurité : le fait qu'un danseur puisse se blesser et ensuite tenir pour responsable le lieu est un risque ne pouvant être couru. Dans la littérature, l'utilisation de cet argument de sécurité se retrouve au niveau d'autres pratiques informelles. Gilles Vieille Marchiset constate ainsi au niveau des sports de rue que l'argument sécuritaire est souvent une manière pour l'état de réaffirmer son pouvoir et ses prérogatives sur des champs lui ayant échappé [Vieille Marchiset, 2003].

66. La manière douce consiste à changer les caractéristiques du lieu afin de le rendre moins adapté à la pratique de la danse. L'un des moyens les plus simples et les plus efficaces consiste à supprimer les prises de courant du lieu ou à les mettre sous clef. Ainsi, privés d'alimentation pour leurs divers systèmes d'amplification, les danseurs vont soit quitter le lieu, soit devoir s'équiper d'un matériel disposant de batteries. Si ce type de modifications d'un lieu n'élimine que très rarement l'appropriation de celui-ci, il la complique et en réduit importance.

67. Outre le refoulement, l'abandon d'un lieu peut répondre à une logique interne à la pratique. Cela se produit souvent lorsqu'un lieu perd de son attrait pour des raisons diverses : citons notamment le fait de devenir payant alors que le lieu était prêté gracieusement précédemment (le collège Saint-Michel), la diminution du nombre de danseurs utilisant le lieu (le centre sportif Mounier à Kraainem), l'obtention d'un lieu plus facilement accessible à l'ensemble des danseurs ou mieux équipé (la galerie place des Martyrs, la maison des jeunes d'Auderghem), ...

68. Ces éléments n'ont rien d'anecdotique, ce sont des moteurs forts de la structuration de la spatialité de la pratique du *breakdance*. En effet, en raison du nombre important d'heures consacrées hebdomadairement à la pratique, un droit d'accès même symbolique peut représenter une somme non négligeable à déboursier pour des danseurs souvent jeunes. Tant pour la convivialité que pour l'émulation qu'elle engendre, la pratique du *breakdance* est un phénomène de groupe où la dimension sociale est très importante. Ainsi, tout élément tendant à réduire le nombre de danseurs utilisant un lieu peut entraîner l'abandon de celui-ci, car il nuit à l'émulation recherchée par les danseurs.



Figure 3. Une méthode « douce » d'évictions des danseurs, la mise sous clef des points d'alimentation électrique, ici à la gare du Luxembourg. Source : photo de l'auteur, 2012.



69. Le mécanisme des abandons est toujours le même. Les danseurs cherchent à s'entraîner dans les meilleures conditions possible afin d'améliorer leur niveau de maîtrise. Lorsque des éléments externes ou internes entravent ce processus, les danseurs se mettent en quête d'un nouveau lieu offrant de meilleures conditions de pratique. Si des mouvements résistance peuvent voir le jour (les danseurs peuvent par exemple revenir dans un lieu dont ils avaient été évincés), ils ne durent généralement pas longtemps car le mouvement de résistance entre en conflit avec l'objectif premier poursuivi par les pratiquants, celui de bien s'entraîner.

70. La majorité des *battles* et l'entièreté des entraînements de *breakdance* sont demeurés extérieurs au réseau culturel traditionnel, les entraînements apparaissent notamment dépendre quasiment exclusivement de l'appropriation spontanée ou sollicitée de lieux par les pratiquants. Au sein du cadre institutionnel, seules quelques structures socioculturelles comme *De Pianofabriek*, un centre culturel de proximité situé à Saint-Gilles, et les maisons de jeunes de Forest, d'Ixelles, de Neder-over-Hembeek ou encore du quartier Nord, sont apparues four-

nir un soutien aux pratiquants en ouvrant des lieux d'entraînements et/ou en organisant occasionnellement de petits événements.

71. Ces structures disposent cependant de moyens limités : au moment des relevés, il n'y avait ainsi que deux spots d'entraînement permanents mis en place par celles-ci : une salle au Palais du Midi et une salle située rue Malibran à Ixelles, accessibles chacune une fois par semaine.

## 7. Lieux de représentation

72. Alors que les pratiquants du *breakdance* subissent des logiques d'éviction lorsqu'ils ancrent leur pratique dans l'espace public, ils ne semblent pas être mieux lotis au sein des représentations dans les institutions culturelles.

73. Le réseau culturel bruxellois est en effet très peu ouvert aux pratiques associées au *breakdance*. Durant la période étudiée, seules sept manifestations ont été accueillies au sein de lieux culturels institutionnels bruxellois. Et pour arriver à un tel total, il a fallu prendre en compte deux lieux ayant accueilli le festival de danse de l'ASBL *Lézarts Urbains*, qui se situe à l'interface entre les *battles* et les créations.

74. Au moment des relevés, il n'y avait à Bruxelles que deux lieux culturels ouvrant annuellement leurs portes aux formes d'expressions traditionnelles du *breakdance*, le *Kaaitheater*, dans le cadre du *Battle of the Year*, un événement mondial de *breakdance* existant depuis plus de 20 ans et dont la qualification pour le Benelux se tient à Bruxelles, et le centre culturel Jacques Franck à Saint-Gilles, qui a lui été utilisé uniquement dans le cadre du festival de danse de l'ASBL *Lézarts Urbains*.

75. En fait, plus que l'appropriation des lieux, ce sont les événements qui sont ici durables. Ainsi, entre la fin des relevés et la publication de cet article, ces deux manifestations se sont déplacées, du *Kaaitheater* au KVS pour le *Battle of the Year*, et du centre culturel Jacques Franck au *Kaaitheater* puis au Palais des Beaux-Arts/BOZAR pour le festival organisé par *Lézarts Urbains*.

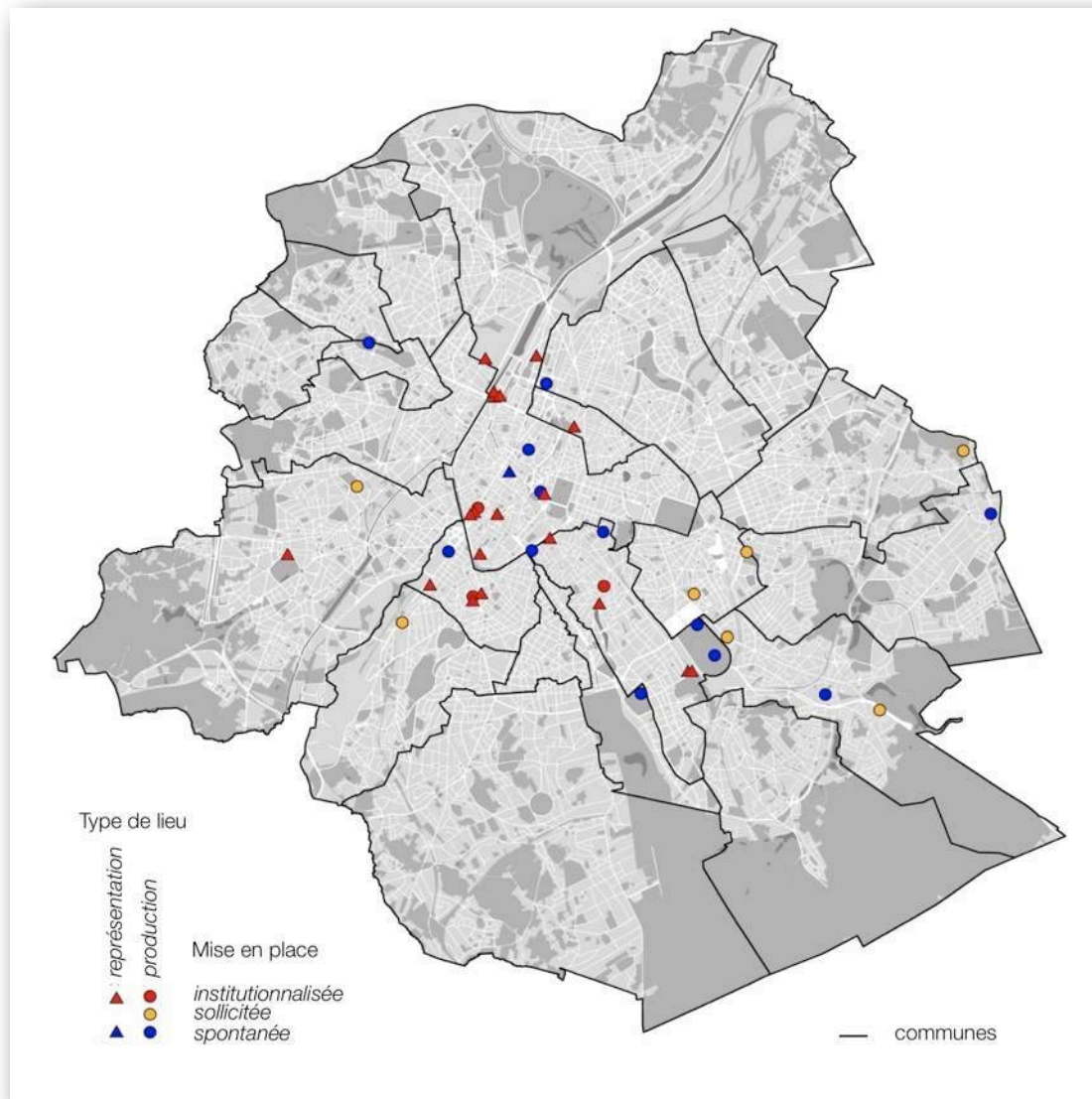


Figure 4. Types d'utilisation et de mises en place des lieux utilisés par la scène bruxelloise des battles et des entraînements de breakdance. Source : relevé de l'auteur, 2000-2010.

76. Un autre *battle* de *breakdance* s'est récemment installé dans le paysage du *breakdance* à Bruxelles et en Belgique. Il s'agit du *Redbull Cypher Belgium*, la qualification belge d'un autre événement mondial de *breakdance*, le *Redbull BC One*. Lors des relevés, après deux premières éditions réussies, l'une à Anvers et l'autre au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, Redbull avait retiré son soutien à l'organisation d'une troisième édition...avant de faire machine arrière l'année suivante et d'investir à nouveau le Palais des Beaux-Arts. Depuis, le *battle* a été organisé chaque année et est devenu itinérant, investissant des lieux culturels dans différentes villes belges (Anvers, Bruxelles, Gand et Louvain en 2014).

77. Si des éléments postérieurs à la fin de la période couverte par les données, sont évoqués c'est parce qu'ils illustrent bien les logiques d'ouverture des lieux culturels institutionnels au *breakdance*. Si cette ouverture reste soumise à conditions (ce sont presque uniquement des événements bénéficiant de moyens financiers importants et de soutiens de poids qui sont accueillis), il n'en demeure pas moins que ce sont toujours les mêmes lieux qui accueillent ces manifestations, celles-ci circulant d'un lieu à l'autre d'année en année.

## 8. La mémoire des lieux

78. Comme pour les manifestations accueillies au sein du réseau culturel traditionnel, on voit se développer au sein de ces lieux moins prestigieux des jeux d'appropriation multiples... Outre un entraînement hebdomadaire organisé par la maison des jeunes de Neder-over-Hembeek, un lieu comme le Palais du Midi avait par exemple déjà accueilli les deux éditions d'un *battle* organisé par la maison des jeunes d'Ixelles et un autre *battle* organisé directement par un pratiquant.

79. De même, le centre culturel *De Pianofabriek* avait mis fin aux entraînements de *breakdance* qu'il accueillait régulièrement depuis de nombreuses années. Depuis la fin des relevés, ces entraînements ont repris tandis que le centre a simultanément continué à accueillir ponctuellement de petits *battles*...

80. Par ces appropriations multiples, l'utilisation intense de certains

lieux, on voit se développer une sorte de « *mémoire des lieux* » au sein des pratiques culturelles. Confrontés à des politiques d'éviction au sein de l'espace public et à la faible ouverture du réseau culturel traditionnel, les lieux ayant accueilli sans difficulté la pratique par le passé ont une grande valeur aux yeux des pratiquants et il est fréquent de les voir remis à contribution.

81. Dans la littérature, de tels phénomènes de résilience des lieux ont interpellé d'autres chercheurs qui notent à ce sujet que « *ces lieux sociaux sont chargés de sens et de représentations qui résultent d'une histoire, d'une tradition forgée de l'expérience culturelle et de « la mémoire de ceux qui partagent l'espace. » Le contenu de « mémoire collective » n'est cependant pas une somme des « mémoires individuelles » mais plutôt un imaginaire collectif dont un territoire donné sert de cadre ou de support* » [Guérin-Pace & Filippova, 2008].

82. En ce sens, la cartographie des lieux abandonnés est intéressante car ces lieux sont plus susceptibles d'être utilisés dans le futur que n'importe quel autre lieu, puisqu'ils font partie de la mémoire collective des pratiquants. Ils forment en quelque sorte l'*espace dormant de la pratique*.



Figure 5. La galerie Ravenstein, l'ancien lieu d'entraînement des danseurs bruxellois porte maintenant la mention « *passage interdit* », ce qui est assez ironique puisque la séquence ininterrompue de mouvements qu'exécute un danseur lors d'un *battle*, depuis son point de départ à l'état non dansant jusqu'à son retour à cet état, s'appelle justement un « *passage* ». Source : photo de l'auteur, 2012.

## 9. Une gare de relégation

83. En terme géographique, le lieu de pratique de la gare du Nord constitue une « *anomalie* » quand on considère la répartition générale des lieux de pratique *hip-hop* à Bruxelles. Mais son histoire synthétise bien les processus à l'œuvre.

84. Au début des années 2000, plusieurs spots d'entraînement co-existaient : la gare du Nord, la gare du Luxembourg, la gare du Midi (depuis la construction du terminal du Thalys) et le plus important, la galerie Ravenstein. En 2002, l'extension du Palais des Beaux-Arts a évincé les danseurs de la galerie Ravenstein, une forme d'art officielle en chassant une autre, moins institutionnalisée.

85. Dès lors, les danseurs se sont repliés sur les autres spots existants, plus particulièrement sur la gare du Midi. A l'époque, les liaisons TGV depuis la gare du Midi n'étaient pas ce qu'elles sont aujourd'hui et les danseurs ont pu utiliser les lieux quelque temps. Cependant, avec le succès croissant et l'augmentation du trafic au niveau du terminal Thalys, la gare du Midi est devenue la porte d'entrée internationale de Bruxelles. Les danseurs y sont donc également devenus indésirables.

86. L'éviction s'est ici faite de manière forte (des descentes policières) et de manière douce (des bornes publicitaires ont été installées à l'endroit où les danseurs pratiquaient). A nouveau, les danseurs ont été contraints de migrer... vers la gare du Luxembourg cette fois.

87. Là-bas aussi, les pratiquants vont être évincés par la rénovation de la gare et le développement de la dalle et des nouveaux bâtiments rattachés aux institutions européennes. La gare du Luxembourg est toutefois encore utilisée occasionnellement, particulièrement durant l'été. En outre, depuis la fin des travaux de rénovation, des danseurs pratiquant d'autres danses *hip-hop* dites « *debout* » se sont approprié l'endroit sans rencontrer trop de soucis.

88. Plusieurs hypothèses d'explication peuvent être formulées. D'une part, les pratiquants de ces danses ne présentent pas le même profil sociologique que celui des pratiquants du *breakdance*. Ainsi, il y a beaucoup plus de filles et les minorités ethniques représentées sont plutôt subsahariennes que maghrébines. D'autre part, les pratiquants



ayant tendance à conserver la station debout, cela complique l'utilisation de l'argument sécuritaire lors de l'éviction. Néanmoins, certaines mesures comme la mise sous clef des prises des courant avaient tout de même été appliquées mais sans effet... Dès lors, la manière forte a été utilisée et les forces de l'ordre sont venues évincer les pratiquants de danses « debout » qui fréquentaient la gare du Luxembourg.

89. A nouveau exclus d'un *spot* d'entraînement, les pratiquants du *breakdance* se sont alors réapproprié la gare du Nord qui avait été quelque peu délaissée. Ils n'ont depuis lors subi aucune éviction.



Figure 6. La portion où pratiquent les danseurs, dans l'immense et souvent déserté hall menant à la gare du Nord. Source : photo de l'auteur, 2012.

90. Ici, la relation entre éviction et dynamiques de rénovation urbaine est évidente. Lorsqu'une zone est soumise à un processus de rénovation, la présence des danseurs est perçue comme indésirable, comme une dégradation, un symbole d'insécurité. Il s'ensuit l'éviction des pratiquants, au moins durant les premiers mois. Mais lorsque les pratiquants s'approprient spontanément un lieu situé dans un espace dégradé n'étant pas en passe d'être « revalorisé », ils ne subissent pas d'éviction puisqu'ils ne sont pas gênants.

91. Si la topographie des lieux doit jouer à la gare du Nord (présence d'un très grand hall), il apparaît évident que son faible standing, lié à sa proximité d'un haut lieu de la prostitution bruxelloise et à la présence en grand nombre de sans-abris, est l'élément majeur permettant de comprendre la tolérance vis-à-vis de la pratique du *breakdance*.

92. De la même manière que pour le skateboard à Los Angeles [Gloor, 2005], l'utilisation de lieux de pratique dans les quartiers dégradés, ici la gare du Nord, répond à Bruxelles à une logique indirecte. Ce n'est qu'après avoir été évincés d'autres lieux situés dans d'autres zones de l'agglomération, que les pratiquants se sont rabattus sur cet espace...

93. Bien que ce lieu ne soit pas le plus agréable ou le mieux équipé (absence de prise électrique, sol très dur et très froid en hiver,...), ni même le plus accessible, il était au moment des relevés le seul lieu où les pratiquants pouvaient se rendre tous les jours en étant sûrs de pouvoir s'entraîner sans rencontrer de difficultés majeures.

## Conclusion

94. L'étude de la spatialité des *battles* et des entraînements de *breakdance* à Bruxelles illustre les transformations contemporaines touchant l'ensemble des pratiques issues de la culture *hip-hop*. Oscillant entre prise de maturité et évolution de la base sociale des pratiquants, le *breakdance* est, au propre comme au figuré, sorti du ghetto... Il se développe à l'heure actuelle en dehors des zones les plus défavorisées de la ville, au sein de quartiers plus mixtes sur le plan ethnique et socio-économique.

95. Grâce à internet et au travers de l'organisation de qualification pour des événements internationaux (tels que le *Battle of The Year* ou le *Redbull BC One*, mais aussi le *World Bboy Classic*, le *UK Bboy Championship* ou le *Only Bboying*), la scène bruxelloise s'est petit à petit ouverte sur le monde. Cette internationalisation est l'une des illustrations les plus frappantes de la prise de maturité de la discipline. Pour autant, cette sortie du ghetto opérée par le *breakdance* bruxellois ne se fait pas sans difficulté.

96. Les représentations de *breakdance*, en l'occurrence ici les *battles*, apparaissent éprouver de grandes difficultés à s'insérer dans les circuits traditionnels de diffusion culturelle. Elles semblent dès lors souvent subir les effets pervers des politiques d'« événementialisation » actuelle. L'accueil d'un *battle* au sein d'une infrastructure faisant partie du réseau culturel traditionnel demeure encore et toujours un petit événement, comme en témoigne le grand nombre de lieux de représentation éphémères. Hormis quelques structures faisant preuve d'une ouverture particulière comme le centre culturel Jacques Franck ou le *Kaaltheater*, les portes de l'immense majorité des lieux culturels de la Région de Bruxelles-Capitale demeurent encore fermées à la danse *hip-hop*.

97. En ce sens, que ce soit au sein du réseau culturel ou au travers du large panel de lieux alternatifs qui ont été mis à contribution, notamment des infrastructures socioculturelles ou des salles de sport, la scène bruxelloise du *breakdance* apparaît évoluer dans un microcosme... Ce sont toujours les mêmes lieux qui ouvrent leurs portes et pour les mêmes événements. Si l'accueil de telles manifestations au sein du réseau culturel traditionnel est en soit un signal positif, sa dimension ponctuelle et éphémère a un effet pervers : elle donne l'illusion que la danse *hip-hop* est intégrée alors qu'en dehors de ces quelques événements spécifiques, le *breakdance* est presque totalement absent de la programmation des lieux culturels de la ville.

98. Cette absence d'intégration durable de la danse *hip-hop* au sein du réseau culturel et les logiques d'« événementialisation » qui en découlent n'est cependant pas un phénomène spécifique à Bruxelles [Lafargue De Grangeneuve, 2003].

99. Au delà de la diffusion, la pratique artistique quotidienne, associée au *breakdance*, base de la création, est dans une situation plus délicate encore, puisque l'organisation d'entraînements demeure quasiment totalement à l'initiative des pratiquants eux-mêmes, qui doivent souvent développer des stratégies pour mettre en place des lieux de pratique quotidiens. Déjà peu présent au niveau des représentations, le réseau culturel traditionnel est tout simplement quasi absent de la production artistique et de la pratique hors cadre événementiel.

100. Une telle absence apparaît paradoxale puisque celle-ci est préalable à toute forme de représentation. Ce n'est souvent que dans un second temps que les danseurs peuvent bénéficier d'un soutien institutionnel au niveau de la production artistique, notamment lors du montage d'une création.

101. En l'absence d'ouverture du secteur culturel, les danseurs bruxellois développent deux stratégies compensatoires principales. La première consiste à faire revenir dans la sphère domestique privée des pratiques ne trouvant pas leur place dans la sphère publique. Ainsi, avec la diffusion grandissante de la culture *hip-hop* au sein de classes sociales plus favorisées, notamment en banlieue, on voit se développer de nouvelles pratiques à domicile.

102. Mais la stratégie principale consiste à mettre en pratique de façon spontanée des lieux de l'espace public. Toutefois, ce type d'appropriation ne se fait pas sans heurts. Si la qualité principale de l'espace public ou semi-public est son accessibilité, s'agissant d'un lieu où l'intrus est accepté [Lafargue de Grangeneuve, Kauffman & Shapiro, 2008], la méconnaissance et la relative mauvaise image dont souffre encore l'ensemble de la culture *hip-hop*, couplées à leur statut d'usagers faibles dans les différents lieux qu'ils s'approprient, génèrent des risques de refoulement et d'éviction. Dès lors, ce sont de plus en plus des lieux situés dans zones moins attractives de l'agglomération, et désertés à certaines heures, sont utilisés par les pratiquants, typiquement des gares ou des stations de métro.

103. Face à ces difficultés, seul un petit réseau de structures socioculturelles, comme certaines maisons de jeunes, offrent un soutien aux artistes et leur fournir des plages horaires afin de pratiquer ailleurs qu'à domicile ou dans l'espace public.

## Bibliographie

- ADAM, J. -M. & HEIDMANN, U., 2005. *Sciences du texte et analyse de discours : enjeux d'une interdisciplinarité*, Editions Slatkine, Genève.
- ARPAILLANGE, C., DARLON, C. & MONTANÉ, M.-A., 2006. La difficile institutionnalisation de la pratique sportive juvénile dans les quartiers urbains. Usages de l'espace public et concurrence administrative, In : *C'est ma ville ! De l'appropriation et du détournement de l'espace public*, sous la direction de HOSSARD, N. et JARVIN, M., L'harmattan, Paris, pp. 273-284.
- BASTIN, V., 2007. *Le rap francophone en Belgique de 1987 à nos jours : histoire et analyse textuelle d'une chronique urbaine*, mémoire de l'université libre de Bruxelles, non publié, Bruxelles.
- BAZIN, H., 1995. *La culture hip-hop*, Desclée de Brouwer, Paris.
- BELLAVANCE, G., VALEX, M. & RATTÉ, M. 2004. Le goûts des autres, une analyse des répertoires culturels des nouvelles élites omnivores, In : *Sociologie et sociétés*, 36, 1, 2004, pp 27-57.
- BERNARD, P.-Y., 2011. *Le décrochage scolaire*, Que sais-je ?, Presses universitaires de France, Paris.
- BERTRAND, M.-J., 1978. *Pratique de la ville*, Masson, Paris.
- BLIDON, M., 2008. Prendre la partie pour le tout, quartiers et identité gays, une évidence trompeuse, In : *Ces lieux qui nous habitent*, sous la direction de GUÉRIN-PACE, F. et FILIPPOVA, E., L'aube, pp 255-275.
- BOUCHER, M., 1998. *Rap, expressions des lascar. Signification et enjeux dans la société française*, L'Harmattan, Paris.
- BOURDIEU, P. 1979. *La distinction : critique sociale du jugement*, Les éditions de minuit, Paris.
- BOURDIEU, P., 1992. *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, Paris.
- BRUNET, R., 1997. *Champs et contre-champs – Raisons de géographe*, Belin, Paris.
- BRUXELLES MOBILITÉ, 2011. *Plan Iris II : la mobilité en Région de Bruxelles-Capitale*, Bruxelles.
- BUCHOLTZ, M., 2002. Youth and cultural practice, In : *Annual review of Anthropology*, 31, pp. 525-552.
- CAMUS, D. & DROUET-CRON, M.-C., 1990. Marginalité et grande pauvreté aujourd'hui, In : *Les marginaux et les autres*, sous la direction de AGULHON, M., Presses universitaires de France.
- CHANG, J., 2006. *Can't stop, won't stop : une histoire de la génération hip-hop*. Editions Allia, Paris.
- CHARRIERE, A., 1999. *Le discours du rap : quêtes et conquêtes identitaires*. mémoire de l'université libre de Bruxelles, non publié, Bruxelles.
- CHAUVEL, L., 2001. Le retour des classes sociales ?, In : *Revue de l'observatoire français des conjonctures économiques (OFCE)*, 79, Paris, pp 315-359.
- CHRISTIN, A., 2010. *Omnivores versus snobs? Musical tastes in the United States and France*, Working Paper, 40, Princeton University, Etats-Unis.
- CLERC, S., 2007. *Entre graffeurs et graffeurs ou la diversité d'une même discipline*, Mémoire de l'institut d'études politiques de Lyon, non publié, Lyon.
- COMBESSIE, J.-C., 2003. *La méthode en sociologie*. Editions de la découverte, Paris.
- COMMUNAUTÉ WALLONIE-BRUXELLES, 2012. *Document de transparence sur les subventions accordées au secteur des arts de la scène (DO21)*, consultable en ligne sur : [http://www.culture.be/index.php?id=culture\\_conventions](http://www.culture.be/index.php?id=culture_conventions)
- CROZAT, D., 2008. *Scène, musique et espaces hyper réels*, Géocarrefour, 83, 1/2008, pp. 15-23.
- DAUDI, A., 2009. Hip-hop and the academic canon. In : *Education, Citizenship and Social Justice*, 4, pp. 263-272.

- DEBROUX, T., 2012. *Des artistes en ville. Géographie rétrospective des plasticiens à Bruxelles (1833-2008)*, Thèse de doctorat en géographie, Université libre de Bruxelles, non publié.
- DE KETELE, J.-M. & ROEGIERS, X., 2009. *Méthodologie du recueil d'informations : fondements des méthodes d'observation, de questionnaire, d'interview et d'étude de documents*, De Boeck Université, Bruxelles.
- DIDARALLY, Y., CAMELBEECK, M. & VAN LIEFFERINGE, B., 2010. *Géographie culturelle et art public : graffitis sur les réseaux de transport bruxellois*, travail pour le cours de géographie culturelle de l'université libre de Bruxelles, non publié, Bruxelles.
- DIMITRIADIS, G., 2004. *Performing identity/performing culture: Hip-hop as text, pedagogy and lived practice*, Peter Lang, New York.
- DUMONT, M., 2006. Le skateboard, de places en places : l'institutionnalisation locale d'une pratique informelle en milieu urbain. In : *C'est ma ville ! De l'appropriation et du détournement de l'espace public*, sous la direction de HOSSARD, N. et JARVIN, M., L'harmattan, Paris, pp. 199-211.
- FORMAN, M., 2002. *The hood comes first: race space and place in rap and hip-hop*, Wesleyan University Press, Etats-Unis.
- GENARD, J.-L., 2011. *Démocratisation de la culture et/ou démocratie culturelle ? Comment repenser aujourd'hui une politique de démocratisation de la culture ?*, Communication à la conférence « Cinquante ans d'action publique en matière de culture au Québec », non publié.
- GÉNEAU DE LAMARLIÈRE, I., 2004. L'espace et le lieu dans la géographie économique culturelle, In : *Géographie et cultures*, 49, pp. 3-22.
- GIREL, S., 2003. *La scène artistique marseillaise des années 90. Une sociologie des arts visuels contemporains*, Paris : L'Harmattan
- GLOOR, A., 2005. De la difficulté de s'approprier l'espace public à Los Angeles, In : *C'est ma ville ! De l'appropriation et du détournement de l'espace public*, sous la direction de HOSSARD, N. et JARVIN, M., L'harmattan, Paris, pp. 31-40.
- GOFFMAN, E., 1963. *Stigmate : les usages sociaux des handicaps*, L'édition de minuit, Paris.
- GRÉSILLON, B., 2002. *Berlin : Métropole culturelle*, Mappemonde, Paris.
- GRÉSILLON, B., 2008. Ville et création artistique. Pour une autre approche de la géographie culturelle, In : *Annales de la géographie*, 660-661, pp. 179-198.
- GUÉDON, J.-F. & LOUPY, I., 1994. *L'analyse de texte*, Les éditions d'organisation, Paris.
- GUÉRIN-PACE, F. & FILIPPOVA, E., 2008. Les territoires qui nous appartiennent, les territoires auxquels nous appartenons, In : *Ces lieux qui nous habitent*, sous la direction de GUÉRIN-PACE, F. & FILIPPOVA, E., L'aube, pp 13-36.
- GUILLARD, S., 2012. Représenter sa ville : l'ancrage des identités urbaines dans le rap des Twin Cities, In : *Cybergeographie : European journal of Geography*, pp 1-21.
- GUIU, C., 2006. Géographie et musiques : état des lieux, In : *Géographie et cultures*, 51, pp. 57-70.
- HAMMOU, K., 2005. Comment le monde social du rap aménage-t-il son territoire ? L'exemple de la polémique autour du groupe Manau, In : *Sociétés contemporaines*, 59-60, pp. 179-197.
- HEIDEGGER, M., 1964. *L'être et le sens*, Gallimard, Paris.
- HELLUY-DES ROBERT, M.-L., 2008. Les dynamiques individuelles d'appartenance territoriale, In : *Ces lieux qui nous habitent*, sous la direction de GUÉRIN-PACE, F. & FILIPPOVA, E., L'aube, pp 51-68.
- HEROUARD, F., JULIEN, G. & LARAGON, R., 2001. Le tag : pratiques spatiales, stratégies publicitaires et gestion du risque, In : *Caen Magazine*, 50, pp. 1-18.
- JAURAND, E., 2010. *Construire des territoires d'un autre genre ? Perspectives géographiques sur des territorialités marginales dans l'espace touristique, Tome III*, Dossier d'habilitation à diriger des recherches de l'université de Nice-Sophia Antipolis, Inédit, France.



- KELLY, E. & O'HAGAN, J., 2007. Geographic clustering of economic activity: the case of prominent western visual artists, In : *Journal of cultural economics*, 31, pp. 109-128.
- KESTELOOT, C., DECROLY, J.-M., VAN HECKE, E., VAN CRIEKENGEN, M., GUISSSET, C., SLEGGERS, K. & QUITTELIER, B., 2009. *Jongvolwassenen en de stad : suburbanisatie, gentrificatie en hun sociaal-economische gevolgen*, Rapport de recherche de la politique scientifique fédérale, non publié, Bruxelles.
- KHOUDI, E., 2010. *Le DJing et sa territorialisation du local à l'Europe*, mémoire de géographie de l'université de Toulouse Le Miral, non publié, France.
- LAFARGUE DE GRANGENEUVE, L., 2003. Je n'ai pas inventé le *Hip-hop* ! L'action culturelle à l'opéra de Bordeaux, In : *Terrains et travaux*, 5, 2003/2, pp. 112-131.
- LAFARGUE DE GRANGENEUVE, L., 2006. Comment Marseille est devenu l'autre capitale du rap français : politique musicale et identité locale. In : *Géographie et cultures*, 51, pp. 57-70.
- LAFARGUE DE GRANGENEUVE, L., 2008. *Politique du Hip-hop : action publique et cultures urbaines*, Presses universitaires du Mirail, France.
- LAFARGUE DE GRANGENEUVE, L., KAUFFMANN, I. & SHAPIRO, R., 2008. *Cultures urbaines, territoire et action publique, Rapport au ministère de la culture et de la communication de la République française*, Paris.
- LAPASSADE, G. & ROUSSELOT, P., 1990. *Le rap ou la fureur de dire*, Loris Talmart, Paris.
- LAPIOWER, A., 1997. *Total respect : une histoire de la génération Hip-hop en Belgique*, Evo, Belgique.
- LE BIHAN, C., 2002. Marginalité et marginalisation dans le mouvement politiquement correct, In : *Figures de la marge, marginalité et identités dans le monde contemporain*, sous la direction de MÉNÉGALDO, H., Presses universitaires de Rennes, pp 59-78.
- LEY, D. & CYBRIWSKY, R., 1974. Urban graffiti as territorial markers, In : *Annals of the association of American geographers*, 64, 4, pp. 59-70.
- MAALOUF, A., 1998. *Les identités meurtrières*, Grasset, Paris.
- MAC AULIFFE, C. & IVERSON, K., 2011. Art and crime (and other things besides): conceptualising graffiti in the city, In : *Geography Compass*, 5, 3, pp 128-143.
- MAC AULIFFE, C., 2012. Graffiti or street art ? Negotiating the moral geographies of the creative city, In : *Journal of urban affairs*, 34, 2, pp 189-206.
- MARCHE, G., 2002. Marginalité, exclusion, déviance : tentative de conceptualisation sociologique, In : *Figures de la marge, marginalité et identités dans le monde contemporain*, sous la direction de MÉNÉGALDO, H., Presses universitaires de Rennes, pp 41-58.
- MASSEY, D., 2004. Economie, culture et lieu : quelques réflexions sur les relations en jeu, In : *Géographie et cultures*, 49, pp. 59-70.
- MÉNÉGALDO H., 2002. Réflexion(s) dans les marges, In : *Figures de la marge, marginalité et identités dans le monde contemporain*, sous la direction de MÉNÉGALDO, H., Presses universitaires de Rennes, pp 21-40.
- MENGER, P.-M., 2009. *Le travail créateur : s'accomplir dans l'incertain*, Gallimard-Le seuil, Paris.
- MERMIER, G., CAGNON, M. & BOILLY-WIDMER, Y., 1996. *L'analyse de texte : théorie et pratique*, Peter Lang, New York.
- MERNISSI, Y., 2006. *Analyse textuelle du rap français. Analyse du fond et de la forme*, mémoire de l'université libre de Bruxelles, non publié, Bruxelles.
- MILON, A., 2006. La ville et son lieu à travers la vision de surligneurs de la ville : l'Atlas, Faucheur, Mazout, Tomtom, In : *C'est ma ville ! De l'appropriation et du détournement de l'espace public*, sous la direction de HOSSARD, N. et JARVIN, M., L'hamattan, Paris, pp. 151-166.
- MITCHELL, T. et al., 2001. *Global Noise: rap and Hip-hop outside the USA*, Wesleyan University Press, Etats-Unis.
- MOLINERO, S., 2009. *Les publics du rap : enquête sociologique*, L'hamattan, Paris.

- MONTGOMERY, S. & ROBINSON, M., 1993. Visual artists in New York : what's special about person and place ?, In : *Journal of cultural economics*, 17, pp. 17-39.
- MUBI BRIGHENTI, A., 2010. At the wall : graffiti writers, urban territoriality and the public domain, In : *Space and Culture*, 13, 3, pp. 315-332.
- NAKAGAWA, S., 2010. Socially inclusive policy and art-based urban community regeneration, In : *Cities*, 2010/3.
- PECQUEUX, A., 2007. *La voix du rap : essai de sociologie de l'action musicale*, L'harmattan, Paris.
- PECQUEUR, B., 2004. Vers une géographie économique et culturelle autour de la notion de territoire, In : *Géographie et cultures*, 49, pp. 71-86.
- PÉREZ LÓPEZ, R., 2006. S'appropriier la ville : pratiques spatiales des jeunes de la rue à Mexico, In : *C'est ma ville ! De l'appropriation et du détournement de l'espace public*, sous la direction de HOSSARD, N. et JARVIN, M., L'harmattan, Paris, pp. 83-95.
- PETERSON, R. A., 2004. Le passage à des goûts omnivores : notions, faits et perspectives, In : *Sociologie et sociétés*, 36, 1, 2004, pp 145-164.
- PRADEL, B., 2006. Entre institutionnalisation et clandestinité : le graffiti ou l'hydre à deux têtes, In : *C'est ma ville ! De l'appropriation et du détournement de l'espace public*, sous la direction de HOSSARD, N. et JARVIN, M., L'harmattan, Paris, pp. 177-188.
- RÉRAT, P., 2006a. Le rap des steppes : l'articulation entre logiques globales et particularités locales dans le *Hip-hop* mongol, In : *Géographie et cultures*, 51, pp. 43-55.
- RÉRAT, P., 2006. *Détournements des codes postaux*, consulté sur Espaces temps le 21/09/09 à 11h15.  
<http://www.espacestems.net/document2044.html>
- ROSE, T., 1994. *Black Noise : rap music and black culture in contemporary America*, Wesleyan University Press, Etats-Unis.
- SENCEBÉ, Y., 2008. Déclinaisons de l'appartenance dans les territoires de l'individualisme et de la mobilité, In : *Ces lieux qui nous habitent*, sous la direction de GUÉRIN-PACE, F. & FILIPPOVA, E., L'aube, pp 37-50.
- SHUSTERMAN, R., 1992. *L'art à l'état vif : la pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Les éditions de minuit, Paris.
- TÉLÉ-BRUXELLES, 2004. *Rencontre avec les Dynamic Rockers*, consulté sur Youtube le 28/12/2012 à 15h17 :  
<http://www.youtube.com/watch?v=z2rPfGsdiyK>.
- VESCHAMBRE, V., 1998. Vit et travaille à New York et Paris, In : *Mappe-monde*, 52, 1998/4, pp. 16-20.
- VESCHAMBRE, V., 2008. Autour du patrimoine : des enjeux d'ancrage spatial et de construction identitaire, In : *Ces lieux qui nous habitent*, sous la direction de GUÉRIN-PACE, F. & FILIPPOVA, E., L'aube, pp 83-98.
- VICHERAT, M., 2001. *Pour une analyse textuelle du rap français*, L'harmattan, Paris.
- VIEILLARD-BARON, H., 1990. Sarcelles, ou le préjugé mis en échec, In : *Les marginaux et les autres*, sous la direction de AGULHON, M., Presses universitaires de France.
- VIEILLE MARCHISET, G., 2003. *Sports de rue et pouvoirs sportifs : conflits et changements dans l'espace local*, Presses universitaires franc-comtoises, France.
- WEITZER, R. & KUBRIN, C. E., 2009. Misogyny in rap music: a content analysis of prevalence and meanings, In : *Men and Masculinities*, 2009, 12, 1, pp. 3-29.
- WOLTON, D., 2003. *L'autre mondialisation*, Flammarion, Paris.



## Soutien financier

*Brussels Studies* est publié avec le soutien de :



Innoviris, l'Institut Bruxellois pour la  
Recherche et l'Innovation



Fondation Universitaire

## Pour citer ce texte

QUITTELIER, Benoît, 2015. Les lieux du *hip-hop* à Bruxelles : vers la fin du ghetto ?, In : *Brussels Studies*, Numéro 86, 18 mai 2015, [www.brusselsstudies.be](http://www.brusselsstudies.be).

## Liens

D'autres versions de ce texte sont disponibles

ePub FR : <http://tinyurl.com/BRUS86FREPUBLIC>

ePub NL : <http://tinyurl.com/BRUS86NLEPUBLIC>

ePub EN : <http://tinyurl.com/BRUS86ENEPUBLIC>

pdf FR : <http://tinyurl.com/BRUS86FRPDF>

pdf NL : <http://tinyurl.com/BRUS86NLPDF>

pdf EN : <http://tinyurl.com/BRUS86ENPDF>

Les vidéos publiées dans *Brussels Studies* sont visibles sur la chaîne Vimeo de *Brussels Studies* à l'adresse suivante :  
<http://vimeo.com/channels/BruS>